

Z medsebojno povezavo procesov v človeku in široko zajetega družbenega dogajanja poskuša ustvariti vsestransko, celovito podobo doživljanja mlade generacije spet Vladimir Kavčič v svojem romanu »Tja in nazaj« (1962).

V tem delu poskuša premostiti oziroma rešiti dolgotrajno krizo in oblikovna ter idejna nihanja najmlajših ustvarjalcev med aktualnimi vprašanji našega socialističnega družbenega razvoja in bistvenostnimi, splošnimi problemi človeka in človeštva sploh. V romanu »Tja in nazaj« je Kavčič drzno zastavil vrsto vprašanj, ki zadevajo stvarnost. Predvsem je poskušal najti izhod iz malodušja, iz katerega se izvija del mlade generacije, in smisel nadaljnjemu boju človeka za nekaj koristnega in potrebnega. Poskušal, pravim. Kajti pomanjkanje umetniške prepričljivosti in trdnosti, izčiščenosti zgradbe opravičuje to oznako. Dogajanje se umika mirno tekočemu pripovedovanju — analiziranju stanja — in s tem razprši celovitost in rezkost problema. Aktualen in sodoben problem je v tem Kavčičevem romanu tako ustvarjen le kot poskus.

Na zaključku je treba omeniti še en element, ki je značilen za obravnavano obdobje, to je obsežna memoarska literatura, partizanski spomini in doživetja iz taborišč in zaporov. Neredko ti spomini niso napisani brez umetniško ustvarjalnih pretenzij in neredko tudi niso brez umetniške vrednosti. Vsekakor pa so ti zapisi pomembni kot gradivo za spoznavanje dobe, ki bo morda kdaj ponovno zaživela v slovenski »Vojni in miru«. Avtorje je rodilo dogajanje samo, zato so to dogajanje le redko lahko prežarili s svojo osebnostjo in mu dali življenjsko moč. Za ilustracijo naj navedem le nekaj imen: Matevž Hace (Komisarjevi zapiski, 1959), Vlado Habjan, Milan Guček, Radko Polič in še vrsta drugih.

Naj zaključim ta vsekakor nepopolni ekskurz po slovenski povojni prozi z mislijo, da iz razpotja, na katerem je že nekaj časa, slovenska proza išče svojo pravo smer, pravi izraz, podobnega, kot ga je družbeno dogajanje tridesetih let našlo v delih Prežihla, Kranjca in Kosmača.

Franc Zadravec

SLOVENSKA POVOJNA LITERARNA KRITIKA IN ESEJISTIKA

(Fragment)

Referat bi moral obseči vso tisto snov, ki ni lirika, proza in dramatika, a je tesno povezana z vprašanji rasti umetniške književnosti, tedaj umetnostnonazorski esej in nevezane umetnostnonazorske izpovedi književnikov, članke in razprave, ki aktualizirajo določena vprašanja literarne estetike in literarno kritiko. Gradiva s tega nepesniškega področja je v naši povojni književni publicistiki toliko in tako različne kakovosti po metodah, značaju problemov in idejnih rešitvah, da nas ta različna skrb za književnost postavlja pred razmeroma zapletene in dolgoročneje raziskovalne naloge, ki se jih je v referatu možno kvečjemu le po vrhu dotakniti. Pa še v tej obliki se moramo omejiti le na snov iz osrednjih povojnih literarnih revij (Novi svet, Naša sodobnost, Mladinska revija, Beseda, Revija 57, Nova obzorja in Perspektive). Vem, da so objavljali načelne pogovore

o književnosti in literarno kritiko tudi tržaški Razgledi in Naši razgledi in nekateri dnevniki. Toda teh nisem pregledal v celoti, zlasti ne literarne kritike v dnevnikih, čeprav je utegnila ali prizadeti ali pa stvarno opisati tega in onega ustvarjalca bolj kakor revialna kritika. Na tem mestu tudi ni mogoče razmišljati o vseh teoretičnih dosežkih naše povojne literarne estetike. Opozoriti kaže nadejati, da so nekateri književniki, med njimi zlasti Juž Kozak, Miško Kranjec, Ivan Potrč, Matej Bor, Filip Kalan, Jože Udovič, Branko Rudolf, Ciril Kosmač, od mlajših pa France Kosmač, Peter Levec, Alojz Rebula, Kajetan Kovič, Janez Menart, Ciril Zlobec, Branko Hofman in še kdo v člankih, meditacijah, recenzijah ali pa celo v svojih proznih in drugih tekstih postavili vrsto zanimivih idejno-estetskih vprašanj in odgovorov. Vsega tega obsežnega in teoretično zanimivega gradiva tukaj ne moremo navesti niti bibliografsko, kaj šele da bi ga poskušali v celoti vrednotiti. Referativna oblika omogoča pač opis, ki historičnega procesa naše problematike ne more prikazati v vseh odtenkih. Snov, ki jo upoštevam, pa nekako sama sili v dvojne poglavij:

1. v leta navideznega birokratičnega optimizma z literarno kritiko predvojnega rodu (1945—1950) in

2. v desetletje živahnih estetsko-teoretičnih polemik z literarno kritiko povojnega rodu (1950—1960).

V obeh poglavjih nakazujem literarno-umetniško miselnost pred pregledi kritičnih metod posameznikov, saj je konkretna kritika v mnogočem odvisna od teoretične miselnosti.

Da ne bo nesporazuma, moram opozoriti, da v ta okvir ne spada informacija o tisti povojni kritiki, ki se je zdaj bolj zdaj manj uspešno ukvarjala z metodologijo in z rezultati naše literarnozgodovinske vede. Pregled te kritike bo zahteval svoj prostor v razpravi, ki bo kdaj poskušala v celoti opisati povojno delo slovenskih literarnih zgodovinarjev. Tukaj se kvečjemu lahko omejimo na pripombo, da je bilo te kritike razmeroma malo, da jo je, tako po zastavljanju metodoloških vprašanj kot po konkretnih strokovnih stališčih do specifičnih problemov v slovenski literarni preteklosti, najbolj razvil Dušan Pirjevec in da na splošno prevladujoč irelevanten odnos do rezultatov in metod posameznih literarnozgodovinskih del ne more koristiti razvoju te nacionalne in komparativne vede.

I

LETA NAVIDEZNEGA BIROKRATIČNEGA OPTIMIZMA IN LITERARNA KRITIKA PREDVOJNEGA RODU

Povsod tam — zadnje čase zlasti v Perspektivah —, kjer se zanemarjajo konkretne analize zgodovinske resnice, radi slikajo prvo povojno obdobje kot špartansko trdoto in fašizem na področju kulture. Ta slika pa ni objektivna. Da bi takoj razvideli bistveni razložek v odnosu država — umetnost, kakor se je po vojni postavljala v Jugoslaviji in SSSR, moramo navesti nekaj pogledov naših vodilnih politikov na književnost.

Ko so književniki ob svojem prvem kongresu leta 1946 obiskali predsednika Tita, je ta zavrnil kalupe in uniformiranje književnosti in umetnosti. Zavzel se je za pisateljevo svobodo, vendar svobodo, s katero ustvarja ta idejno humane in estetsko dragocene tekste. Odklonil pa je svobodo, ki jo utegne kdo izrabljati za tako pisanje, s katerim ruši vero v človeka, zabrisuje perspektivo in se utaplja v

brezupju resignacije. Zavrnili je potemtakem le dekadenco. To izrazito leninsko stališče o književni umetnosti je naglasil tudi Kardelj na zasedanju slovenske ustavodajne skupščine novembra 1946. Ko je zahteval, naj napovedo Slovenci v svoji celotni kulturi vojno provincializmu in zapečarskemu samozadovoljstvu, je dodal: »Mnogo podobnega velja tudi za našo umetnost. Od naših umetnikov seveda nikakor ne bi hoteli zahtevati, da delajo po naročilu, vendar bi morali razumeti, kaj se dogaja okrog njih. Velika umetnost gleda naprej v daljave prihodnosti, odpira narodu perspektive. Žal pa velik del naše umetnosti caplja za sedanostjo ter kadi zastarelim in preživelim malikom. Tak položaj v naši umetnosti vsekakor ni zvest veliki tradiciji naše književnosti, ki je bila od Vodnika do Župančiča na vseh zgodovinskih prelomnicah vedno v prvih vrstah najnaprednejše aktivnosti naroda.« Lahko bi navedli tudi stališča drugih, toda slika se ne bi spremenila: naši politiki ne govorijo o tem, kakšen realizem naj pišejo književniki. Kar priporočajo, je živa in idejno-humanistično aktivna književnost, umetnost širokih razgledov in perspektiv, odklanjajo pa v provincialne plotove stisnjeno in resignativno pisanje. Kako naj ustvarijo umetniki tako književnost — je pač izključno njihovo vprašanje.

Tudi na V. kongresu KPJ 1948 se čuti korekten odnos do umetnosti. Poročevalec Milovan Djilas (Poročilo o agitacijsko-propagandnem delu. Ljubljana 1948, 261-262) pravi naslednje: »Aktivnost Partije je bila usmerjena tudi na razgibanje književnega in umetniškega življenja. Stoječ na stališču, da je razvoj socialistične književnosti in umetnosti *zelo zapleten in dolgotrajen proces* (podčrtal F. Z.), se je Partija lotila zbiranja, aktiviziranja in podpiranja vseh književnikov in umetnikov, ki stoje idejno politično na stališču pridobitev narodno-osvobodilne borbe, trudeč se, da z idejnim vplivanjem vnese v njihovo ustvarjanje napredno, socialistično idejnost. Partija se je v raznih oblikah ostro borila proti sovražnim ideološkim pojmovanjem umetnosti in proti dekadentnim tendencam v umetniškem ustvarjanju. Dosegli smo nekaj uspehov, posebno na področju književnosti, upodablajoče in gledališke umetnosti, s katerimi pa se nikakor ne moremo zadovoljiti.« Z eno besedo: stil in metoda se z uglednih političnih mest nista svetovala, še manj predpisovala. V tem je bistveni razloček med položajem umetnika, njegovega pisateljstva pri nas in v SSSR v prvem povojnem razdobju.

Te razumne poglede na književnost pa so metodološko in idejno poplitvili nekateri književniki sami že na svojem prvem kongresu. Radovan Zogović npr. obvezuje književnost, da mora pomagati tako rekoč pri uresničevanju dnevnih družbeno-političnih in gospodarskih nalog. Pri tem skrajnje nevarno razume vprašanje heroja v književnosti in docela popači pojem realizma in realistične slike v književni stvaritvi. »Književnost mora kazati ljudstvu, kaj je že napravilo, da se zave svojih neizčrpnih sil in da vidi, kaj naj še doseže... Če tako razumemo naloge književnosti, smo rešili vprašanje literature, vprašanje resničnosti književne slike, realizma, vprašanje heroja v slovstvu... moramo preiskati sedanost, korakati ljudstvu na čelu in mu kazati razvojno pot. Brez vsega tega pisatelj ne more vzgajati naroda za delo, ne more sodelovati pri obnovi domovine in človeka.« V teh Zogovićevih geslih pač ni težko prepoznati nekaterih točk iz sovjetske dekretnirane estetike, ki ni nastala kot teoretično spoznanje ob umetniških delih Gorkega, Šolohova, Alekseja Tolstoja in drugih sovjetskih umetnikov, marveč v glavah politikov in njihovih literarnoteoretičnih eksponentov, zlasti Timofejeva in Fadjejeva. Ker so teoretični članki teh dveh avtorjev nekaj let poplavljali naše osrednje revije, moramo opozoriti na idejno jedro njunega dogmatičnega literarno-ideološkega programa. Osrednjo dogmo lahko zgostimo v tale paradoks: Književ-

nost mora kazati sicer resničnega človeka, vendar takšnega, kakršen mora biti. Z drugo besedo: književnost mora biti pedagoška! Zato naj dosedanje kritičnost v njej nadomesti pedagoški patos. Samo iz tega pedagoškega in patetično-poveljevalnega odnosa do človeka nastaja tako imenovani »resnični realizem« ali »socialistični realizem«. Ko sta teoretika izrezala iz realizma njegovo kritično postavino in jo nadomestila s pedagoškim patosom, sta z ene strani morala proglasiti realizem za pristransko in polovično ustvarjalno metodo, zlasti Fadjejev, z druge pa sta zvarila dokončno formulo za tisti kvaziustvarjalni način, ki ga je Lukács po pravici imenoval metoda birokratičnega optimizma. Tej metodi je kajpada ustrezalo tudi vizionarno jedro sovjetske književnosti: človek — heroj, idealno, harmonično bitje, ki več ne pozna alienacije, ker je ubral svoje ideale z ideali skupnosti. S teorijo »resničnega realizma« pa sta odpravila ruska teoretika alienacijo samo »teoretično«, zakaj njun »resnični realizem« prikriva resnico in beži od nje. Alienacijo lahko odpravlja samo tista umetnost, samo tisti realizem, ki kritično opisuje stvarna psihološka in sociološka dejstva, ne pa »realizem«, ki od njih beži.

Ker se je s terminom ždanovščina pri nas poskušalo in se še poskuša odpravljati marksistične poglede na kulturo in umetnost, »sleherni odpor proti pojavom idejnega razkroja in demoralizacije v književnem delu« (Ziherl), je prav, da si določno odgovorimo na vprašanje, kaj je ždanovščina. Če pravilno razumemo oba sovjetska teoretika, lahko zaključimo, da bistvo ždanovščine ni samo državno, uradniško poseganje v kulturo in v umetniško dogajanje, marveč je predvsem težnja, da se s predpisano književno metodo izmaliči stvarni človek. Ždanovščina je predpisovanje protirealistične smeri v književnosti, poskus, izogniti se vseh nasprotij v družbenem človeku, vseh spopadov v njem in z drugimi ljudmi (teorija brezkonfliktne dramatike) ter ga nadomestiti s psevdoromantično konstrukcijo, ki se ji pravi socialistični heroj. Značilen za ždanovščino pa je tudi nacionalizem, ki podcenjuje umetnost drugih narodov in povečuje samo nekaj sovjetskih pisateljev (Ziherl).

Ždanovska umetnostna zavest se potemtakem ne razlikuje od zavesti »svete nemške nacionalno-socialistične umetnosti« (Hitler) — obe sovražita umetniško resnico o konkretnih ljudeh, o konkretni morali in konkretni družbi.

Kako je teoretski monopolizem sovjetske estetike vplival na slovenske književnike in kakšna je tačas naša literarna kritika?

Da bi nekaterim pojavom v literarni miselnosti in praksi ne bili krivični in jih nepremišljeno povešali pod klobuk doktrine socialističnega realizma, moramo imeti pred očmi duševni položaj slovenskega človeka v teh letih. Bilo bi slepo, če bi hoteli idejo optimizma, perspektive, vere v življenje povezovati predvsem s to doktrino, z birokratskim optimizmom, ne pa z zgodovinskim položajem našega človeka in celotnega naroda v prvih povojnih letih. In če se pri nas tačas s posebnim poudarkom piše, da je književnost humanizem in da mora aktivirati humanizem, obenem pa se odklanja zgubljeni individuum, izrazitega jaz-junaka, ki je izvenčasovna, izvenprostorna, od zakonitosti zgodovinskega dogajanja neodvisna Heideggerjeva in Sartrova eksistenca — tedaj v tem ne morem videti načelne napake in zmote, marveč samo manifestacijo zavesti, da vojni požar z vso svojo negativno strastjo ni mogel prepričati slovenskega in evropskega človeka, da je človekova humanistična zavest doživela definitiven zlom in razkroj. Napake in zmote pa so nastajale tedaj in tam, kjer so nekateri književniki postavljali svojemu poslu konkretne naloge, ki jih morajo opraviti, če hoče biti njih

pisateljstvo zares humanistično in progresivno. Tukaj je ta in oni včasih zabredel na rob vulgarnega utilitarizma in v goli objektivizem.

Trenutno krizo književnikov, ki so določeno resnico o človeku in družbi prinesli izpred vojnih let, dobro osvetljuje Kranjčeva izjava, ki jo posreduje leta 1947 Josip Vidmar: »Zavedam se,« pravi Kranjec, »da je treba danes nekaj drugega napraviti (kot pred vojno). Ne vem pa, kako, kje.« Da so se znašli pred novo resnico človeka, pred novo resnico družbe — o tem pišejo Juš Kozak, Torkar, Bor, Potrč, Bratko, Kumbatovič in drugi predvojni književniki. Kozak piše o novi družbeni etiki, o podobi človeka zmagovalca, o »radosti novega sveta« kot o prvinah, ki jih mora književnik upoštevati. Zdi se mu — to velja za vse, ki pišejo o idejnem položaju književnika — da književniku več ne zadošča poznavanje samo »človeškega srca in njegovih utripov«, marveč mora »pronikniti v razvoj družbe« in spoznati tudi dialektični in historični materializem. Ali vso novo zgodovinsko duševno resničnost in etiko mora znati »razsvetliti s plameni Lepote«. Besedo lepota piše Kozak z veliko začetnico, s čimer se zelo razvidno zavzema za resnično umetnost. Tudi Vidmar hoče umetnost, estetsko bogata subjektivistična pesem mu je leta 1947 še vedno dragocenejši književni pojav kot politični uvodnik v verzih. Matej Bor svari pred vulgarizacijo lirike, pred tem, da bi jo spreminjali v didaktiko, govorništvo in propagando, odklanja pa tudi izolacijo lirika, hermetično zapiranje v svoj lastni jaz.

Leto, dve pozneje je tudi novi rod — France Kosmač, Levec, Šmit in drugi — odgovarjal na vzkroke »krize«. Iz njihovega pisanja je razvidno, da jih ni preveč zastraševala siva teorija in da ta ni odločala o njihovem književnem neuspehu. Tudi večkratno prigovarjanje, da književnost zaostaja za stvarnostjo, in vsiljevanje velike tematike piscem-začetnikom, zaradi katere so dobivali manjvrednostne komplekse, kot meni Levec — ni glavni vzrok relativnega neuspeha. Dramatično jedro boja za nov pesniški obraz je tičalo ravno tam, kjer ga je našel tudi Jože Šmit: »Prišli smo iz predvojnih let in se znašli pred novo stvarnostjo, v katero se nismo mogli čez noč živeti, da bi lahko iz nje odkritosrčno zajemali.« V nasprotju s tem moramo razumeti Grünovo izjavo: »Resnični zanos, herojski patos revolucionarja moramo najti v sebi, če hočemo s svojo umetnostjo biti kos življenju, ki kipi okoli nas« — kot izraz revolucionarno-optimistične duševne situacije mladega progresivnega poveljnika roda. Zaradi takih izjav poklicani mladi niso izgubili posluha — recimo za intimno liriko. V času bučnih pesmi s proge piše Levec, da nikakor ni mogoče tajiti vrednosti mehke, sanjave lirike, da mladi rod ne želi fraz in budnic, ki jih pesnik ni občutil, pravilno pa je, da veličina našega časa zazveni v pesmih glasneje, polno in v vseh odtenkih. Leta 1949 zaključí svoje razmišljanje o poeziji z mislijo: »Vsakdo naj piše samo to, kar mu velewa njegovo lastno srce« — France Kosmač pa ugotavlja: »Pot do človeka je vodilni motiv poezije mladih.«

V navedenih izjavah starejših in mlajših književnikov gospodari samo ena skrb: kako se vključiti s svojim osebnim tonom v novi čas. Nikjer pa ne vidim določnejših vplivov sovjetske estetike. To estetiko zanikajo tudi maloštevilne literarne kritike iz tega časa.

Prvi jo je zavrnil Anton Ocvirk v kritiki povojne slovenske realistične proze. Njegov osnovni estetski kriterij je odnos med psihološko-sociološko bitjo človeka in njenim odrazom — izrazom v književni stvaritvi. Zanima ga pisateljeva prizadetost nad resničnostjo, zanimajo ga sile, ki to resničnost gibljejo, in njihova estetska obstojnost v književni stvaritvi. Ocvirkova kritika zametuje neživljenjsko simbolistiko in idealizacijo, ki dela iz človeka »idejno« senco, in zagovarja reali-

zem v širokem smislu pisateljave zvestobe življenjskim pojavom in procesom. Razkroj realistične stvarnosti prinaša, kot kaže njegova analiza, pri določenih piscih tudi globok padec njihove estetske moči.

Tudi prvi kritični pretres povojnih pesniških zbirk — delo Filipa Kalana, ki sicer opozarja na relativno preusmerjenost slovenske poezije v objektivnost, češ slovenski poet je »stopil iz svojega samotnega osebnega sveta v svet skupnosti, na vogelni kamen narodnega življenja« — zahteva »iskreno in nepotvorjeno izpoved osebnega doživetja«.

Članek Janka Glazerja *Ideja plane v dušo* (po IB 1948) je v bistvu jasna polemika zoper sovjetsko estetiko in tistih sedemdeset pesnikov, ki so obsuli Nova obzorja s svojo enodnevno verzifikacijsko produkcijo. Glazer se sklicuje na Čankarjevo razlogo rojstva in ustvaritve umetnine in zaključuje: »Kadar nimaš ideje, ki te je vsega prevzela, ti »planila v dušo«, ti pokazala nekaj v novi luči, tako da imaš povedati nekaj res svojega in novega, in te prešinila z zanosom ustvarjanja — takrat ne piši pesmi! Kar bi pisal, ko se siliš, brez živega nagiba v sebi, bi mogli biti samo verzi.« Ta, sicer že zelo stari zakon vsakega umetniškega ustvarjanja pomeni v tem zgodovinskem položaju potrditev samobitnosti slovenskega pesnika nasproti tuji estetski dogmi.

Ivan Potrč uveljavlja v svoji literarni kritiki merilo tipičnosti in tiste umetniške resnice, ki vzdrži kritiko s stališča psihološke in sociološke stvarnosti. Zato poudarja književnikovo odgovornost pred resnico življenja. V naslednjem stavku pa neposredno odklanja sovjetsko estetiko: »A treba bo izpovedati resnico — tudi romantika socialističnega realizma ne more biti brez nje... Novega sveta ne gradijo nezmotljivi aktivisti.« Resnica pomeni tukaj — uporabo kritične metode, nezmotljivost pa zavrnitev enobarvnega socialističnega heroja.

Boris Zihlerl postavlja v tem času tri literarno-kritična merila: Kadar pisatelj analizira in opisuje etos in psihične značilnosti družbenega junaka, mora ostati zvest logiki realnega zgodovinskega dogajanja. V tej točki Zihlerl posredno odbija skonstruiranega heroja, obenem pa tudi vse odklone subjektivističnega bega pred resničnostjo. Drugič se mu hoče tipičnega junaka v tipičnih okoliščinah (merilo, ki ga poznamo iz Engelsa), in tretjič — zahteva humanistično moralo, psihologizacijo in pesimistično filozofijo pa odklanja kot sili, ki razkrajata ustvarjalno moč in ustvarjalni nagib.

Tudi dramska kritika Vladimira Kralja govori v prid kriterijem, ki poudarjajo umetnikovo vključenost v življenje in njegovo družbeno-človeško odgovornost. Dramske konflikte presoja s stališča njih življenjske in idejne moči, značilno pa je za tega zgodovinarja dramatike, da oblaži konkretno kritiko z zgodovinskim in komparativnim teoretičnim gradivom iz evropske dramatike in poetike drame. To ustvarja vtis kritične širine in globine, na drugi strani pa dela njegovo kritiko včasih bolj formalno kakor idejno. Tak tip kritike ohranja Kralj tudi v naslednje desetletje.

Vladimir Bartol, Lino Legiša, Jaro Dolar, France Filipič in še nekateri starejši, ki so pisali tačas knjižna poročila, niso bistveno razširili estetske in idejne zahtevnosti naše kritike. Med kriteriji, ki so jih predvojni književniki postavili do leta 1950, sicer lahko opazimo nekatere razločke, v kriteriju objektivna realnost — umetniška resničnost pa so si edini. Druži jih odpor do idealističnih konstrukcij vseh vrst, odpor do predpisanega junaka-homunkulusa in do onega jaz-junaka, vase zatopljenega, biologiziranega avtomata, ki ga srečamo ponekod v zahodni književnosti. Toda naj so nekateri kriteriji naše tedanje kritike še tako

tehtni: prva povojna leta ne bodo mogla biti imenovana bogata in cvetoča doba slovenske literarne kritike in literarno-teoretičnega esaja. In če se Grün leta 1949 sprašuje: Kateri med vsemi našimi kritiki čuti pri svojem pisanju ambicijo, da bi postal odločilen faktor za oblikovanje javnega mnenja? in zatrjuje: Strasti do resnice ni, ne do moralnih vrednot, ne do lepote — mu moramo v luči historične resnice odgovoriti tole: strastni progresivni kritik Brnčič je padel, Vidmar je molčal, molčal je tudi France Vodnik — velikega kritika tačas dejansko nismo imeli. Toda drugi del njegovega prigovora očitno ni točen, kolikor pa je, zadeva predvsem kritike začetnike pri Mladinski reviji in drugod. Kritično nemoč mladih poskuša napačno opravičiti s pomanjkanjem velike književnosti, češ: »Dajte nam vendar že enkrat pravo, veliko literaturo — in brez skrbi, dali vam bomo pravo veliko kritiko.« Mladi Grün je očitno prezrl, da Čop ni rodil Prešerna, Prešeren pa ne Čopa. Pravilno pa je, da je iskal vzroke za pomanjkljivo kritiko izven območja vplivov sovjetske estetike.

Znaten del resnice bi seveda prikrili, če bi hoteli trditi, da vplivov te estetike v Sloveniji ni bilo. Nekatere tedanje misli starejših književnikov zelo mučno režejo v našo sedanjo umetnostno zavest. Preseneča na primer tale Vidmarjeva izjava iz leta 1947: »Mislim, da je za vsakega človeka, ki je kolikor toliko občutljiv, nekam nerodno, ljudi, ki opravljajo veliko delo ali bijejo težko borbo, motiti s svojimi osebnimi, razmeroma majhnimi zadevami.« Mar naj razumemo to izjavo kot Vidmarjev tedanji neiskren dvom v vrednost intimne lirike? Kot pred letom Zogović, Torkar v članku Slovenski umetnik in petletka (1947) dokaj nestrpno naglašja, da mora imeti umetnik novi sistem gospodarstva nenehoma pred očmi. Tudi dva referata Ivana Bratka mladim književnikom iz leta 1948 sta močno problematična. Bratko postavlja na prvo mesto izgradnjo — na drugo človeka in nalaga književniku dolžnosti ravno v takem zaporedju. Književnik mora »doprinesti tudi z orožjem umetnosti svoj delež k zmagi naše borbe in naše izgradnje, k oblikovanju novega človeka«. Ob tej priložnosti ponavlja tudi ždanovski nacionalizem: »Tako po svojih ideoloških temeljih, po svoji progresivni družbeni vlogi, kot često tudi po svoji umetniški višini, ni samo daleč (jugoslovanska književnost namreč) nad sodobno zapadnoevropsko literaturo in umetnostjo, temveč je tudi prehitela umetnost dežel ljudske demokracije, razen Sovjetske zveze.« Takemu aktivističnemu jeziku se je odpovedal že leta 1948. Svojevrsten v tedanjih slovenskih revijah je tudi članek Radovana Lalića Visoka kulturna idejnost sovjetske književnosti (Razgledi 1947). Poln patosa in superlativov o sovjetski književnosti: »najnaprednejša, umetniško najjačja, največja književnost sveta«, naglašuje zlasti pomen njenega pedagoškega bistva: »Sovjetska književnost je vzgojila revolucionarne borce in pozivala ljudske množice v borbo za izgradnjo socializma... Pripadel ji je velik delež v socialistični izgradnji, v izpopolnjevanju stalinskih petletk.« Vsakokratni sklepi Partije so bistveno pognali književnost do novih umetniško-idejnih vzponov. »Na raznih stopnjah sovjetskega književnega razvoja je partija izdajala navodila za njegovo nadaljnje napredovanje... V enem letu, ki je poteklo po tem zgodovinskem sklepu (po referatu Ždanova o Krasni zvezdi in reviji Leningrad), se je v sovjetski književnosti pojavila vrsta močnih in idejno pomembnih književnih del.« In tako naprej. V tej slepi poenostavljenosti vseh vprašanj umetniškega ustvarjanja in idealizaciji ene književnosti je dejanska umetnost doživela redukcijo na raven pedagoške brošure, ki zna lepo predpisati, kako je treba ravnati z literaturo, da bo dobro služila dnevnim gospodarsko-političnim nalogam. Iz nekaterih opazk o književnosti, pa tudi iz Bratkovih referatov je

čutiti težnjo, po kateri se naj književnik posveča le sodobni snovi. Nad mislijo o distanci do snovi je očitno prevladala zahteva po neposredni snovi. Morda v križanju teh tendenc laže razumemo Kranjčev poziv leta 1947, da »odnos slovenskega pisatelja ne more in ne sme biti mrtev do... narodnoosvobodilne borbe«.

Toda razen v nekaj zaletavih trenutkih zoper resnično umetnost sovjetska estetika ni mogla bistveno pokoriti starejših književnikov. Odkod ta neuspeh votlega optimizma? Mislim, da je vzrok tudi v zgodovini naše književnosti same. Zablode protirealističnega socialističnega realizma so bile našemu progresivnemu književniku teoretično in praktično tuje že sredi tridesetih let, ko je prebolel proletkult in se začel bojevati za resničnega marksističnega duha v književnosti. Leva književnost je polagoma zmagovala na vsej črti lirike, proze, dramatike, kritike in eseistike. S teorijo optimizma bi po vojni kvečjemu lahko izpodrivali še drobne ostanke ekspresionizma — one, ki so vdiral sem izpred vojnih let, in druge, ki so polagoma rasli tudi iz Balantiča in njegovih ognjenih vizij. Tako je bila teorija posili optimizma v historično-morfološkem sestavu naše književnosti nekaj povsem alogičnega, in kdor se je je slepo oprijel, je moral vsaj za nekaj let zapustiti stvarna umetniška tla. Zavrtela je tudi nekatere mlajše in ni neosnovana domneva, da bi ob drugačnem političnem razvoju utegnila uporen in zdrav tok naše umetnostne miselnosti preobrniti v sivo dogmatiko. Že so se nekateri mladi začeli navduševati za teorijo »upodobljenih vzorov« Fadjejeva in za heroizem junakov Mlade garde, »ki v nas z vso silo vzgajajo patriotično in socialistično zavest« stalinskega rodu. Ni pa težko ugotoviti, da je predpisana estetika silila v našo književnost zlasti preko manj ali celo nenadarjenih književnikov, preko neizvirnih osebnosti.

Pristranska bi bila podoba tudi o naši literarni kritiki teh let, če bi ostali samo pri jasnih konceptih Ocvirka, Ziherla, Potrča, Kralja... Dostikrat je tedanja kritika neobgljena ne samo zaradi »linijskega recenzentstva«, kakor meni Boris Grabnar v nekem članku iz leta 1950, marveč zato, ker je mladim, pa tudi nekaterim starejšim, manjkala osnovna literarno teoretična in zlasti filozofska izobrazba. Cvetko Zagorski na primer takole razlaga dvostilnost Potrčeve knjige Kočarji: »Iz takšnega pisateljskega odnosa do ljudi in do pisanja rasteta realizem in romantika. Realizem — resničnost, tista otipljiva, vidna, ki ustvarja zunanje dogajanje, in romantika — pisanje o človeku, o njegovi resničnejši, notranji podobi, ki ustvarja povesti notranjo temo.« Mar ni ta čudni cvet soroden cvetom z osatne grede fadjejevščine? V članku Ob Potrčevi novi drami piše Lojze Filipič: »Med sodobnimi slovenskimi pisatelji ima Ivan Potrč v risanju karakterjev malo sebi enakih. Tudi ljudje v tej drami so živi, naravnost oprijemljivi, otipljivi.« Otipljivost, oprijemljivost — mar sta to estetska znaka književnosti? Drugi zopet meni (Janko Gruda): Potrčev Svet na Kajžarju je »opisan dobro in brez pretiravanja... Treba je reči, da je povest, kot je izmišljena, tudi zelo dobro napisana«. Ali pa: »Ko bo Vošnjak dvignil še literarno stran svojega pisanja, bo napisal še kaj boljšega« (isti).

Ob koncu pregleda tega obdobja lahko ugotovimo, da je ideologija »nestvarnih človeških tipov«, predpisana estetika sovjetskega porekla in idejnost, po kateri naj se stvarnost prikraja idealom neke uradniške kaste s kultom osebnosti v sredi — doživljala pri nas od vsega začetka zanesljiv neuspeh Kljub temu pa je prinesel zagrebški kongres književnikov leta 1949, kjer so nekako uradno obsodili sivo teorijo, določeno sprostitev. Leti 1949—50 sta zato potekali v glavnem v znamenju oddiha, ki ga označuje pisanje na temo: Kaj bi bilo, če bi...

DESETLETJE ŽIVAHNIH LITERARNOTEORETIČNIH POLEMIK IN LITERARNA KRITIKA POVOJNEGA RODU

Za položaj v kulturi in umetnosti je za to desetletje značilen govor Edvarda Kardelja na III. kongresu ZK Srbije dne 29. aprila 1954. Glavni vidik, ki zadeva umetnost in tvori osnovo tudi za kulturno-politični del programa ZKJ VII. kongresa, je v tem govoru ta, da naj ne bosta stil in forma, tedaj umetniška smer, marveč naj bo vsebina tisti predmet, ob katerem se je potrebno opredeljevati za ali proti. Ni važno, kateri »izem« prevladuje v umetnosti, važno pa je, kakšna je njena vsebina: ali je humanistična, ali pa cinično ruši vero v človeka. Iskanje novega umetniškega izraza je nekaj naravnega in nikakor ni nujno, da je že a priori nepravilno in dekadentno početje, zakaj pokazalo se je, da je dekadenca prišla do izraza tudi v obliki »socialističnega realizma«. Zatorej se nikar izgubljati v »diskusiji o raznih umetniških in smereh kot takih«, ampak raje »spodbujati razvoj poštene sodobne kritike, ki bo pripomogla tudi k razčiščevanju vprašanj na področju same forme«.

V tem desetletju se slovenska literarno-estetska miselnost in literarna kritika bistveno poživita in poglobita. Ta poglobitev je deloma posledica prevodov literarne kritike in estetike Bjelinskega, Černiševskega, Marxa-Engelsa, Mehringa, Plehanova, Lenina, Gorkega in Lukácsa v letih 1950—52, še posebej pa razglabljejo našo literarno misel Vidmar, Ziherl in Janko Kos. Problemi se poglobljajo in bistrijo na eni strani s polemiko med ljudmi, ki pripadajo načelom klasične estetike, na drugi strani pa med temi in med nekaterimi mladimi, ki vse bolj vpijajo vase Sartra in nekaj poslednjih let zlasti Heideggerja. Tako predstavlja to desetletje na eni strani obračun s sovjetsko estetiko, na drugi pa spopad dveh filozofij in dveh estetskih sistemov: marksistično-klasičnega in eksistencialistično-modernističnega.

Katera vprašanja so bila zlasti aktualna?

Dajte nam veliko literaturo! — je zaklical H. Grün leta 1949. Te, velike literature, dejansko nismo imeli. Naravno je tedaj, da so nekateri poskušali najti razloge za paradoks znanega Schillerjevega aforizma: stoletje je rodilo veliki trenutek, ta pa je našel majhen rod. V eseju Komu zvoní je Juš Kozak prvi odprl vprašanje, »ali so obdobja velikih družbenih premikov in revolucij nasploh naklonjena umetniškemu ustvarjanju ali ne« (Ziherl). Odgovoril je negativno in menil, da človekova družbeno-politična pre zaposlenost, njegova obrnjenost navzven v takih obdobjih onemogoča rojstva velikih umetnin. Podobno prepričanje je opisal Vidmar, le da ga je omejil na dramatiko. Medtem ko vidi Kozak oviro za poln razcvet umetnosti v zunanji pre zaposlenosti človeka, pa postavi Vidmar posebno teorijo o vlogi osebnosti v zgodovini in jo vskladi s svojimi znanimi aforizmi o liriki, epiki in dramatiki. V revoluciji je človek v dogodku, kar je osnova za široko epiko, ne ustvarja pa dogodka iz sebe in zato ne more ustvariti tudi pomembne dramatike, ki je vselej dogodek iz človeka. To je en vidik. Krizo pa skuša pojasniti Vidmar tudi s »posebnimi čustvenimi usedlinami časa« in »spoznanjem sodobne zavesti«, da so razredi vse, osebnost pa je izgubila svoj pomen. V to problematično miselnost posežejo Potrč, Bor in Ziherl. Potrč pravilno ugotavlja, da je človek tisti, ki vselej ustvarja dogodke, tudi revolucijo, in zaključuje: naloga drame je, »dvigniti dostojanstvo človeka, izrekati kritiko človeku, ustvarjalcu dogodka, se pravi graditi človeka kot osebnost; na dramatiko in na njegovi ustvarjajoči osebnosti pa je, koliko se bo tega zavedal, koliko bo vse to

čutil in znal izraziti. Skratka: vse kliče dramatika...! A če ga ni...?« To usodno vprašanje pač lepo podpira Schillerjev paradoks. In Bor? Če je roman danes razvitejši kot drama, piše Bor, je najbrž zato, »ker nudi pisateljevi težnji, da bi čimbolj vsestransko in čimbolj široko motiviral in prikazal nastajanje dogodkov in dejanj, več možnosti kot drama, katere sredstva so bolj skopa, ne pa zato, ker bi sodobni pisatelj izgubil iluzijo o osebnosti kot tvorcu dogodkov«. Ziherl vnese v problem umetnost in prevratne dobe ustrezno jasnost. Ugotavlja, da Kozak in Vidmar ne ločita pravilno revolucionarne dobe v najožjem smislu (eno, dve leti) od širokega revolucijskega obdobja, in drugič, silnice, ki določajo intenzivost umetnosti sploh in posameznih književnih vrst še posebej, so osebne in objektivne, tedaj talent in kulturnopolitična tla, v katerih umetnost uspeva, ali pa je zaželeno samo po predpisanem receptu. Če se spomnimo samo na evropske revolucije od leta 1789 do 1848 in na velike romantike tega obdobja, se nam zdi Ziherlova razlaga problema razumna in objektivna.

Ob tej diskusiji poteka tudi prvi veliki obračun z vzhodom in zahodom — ljubljanski kongres jugoslovanskih književnikov leta 1952. Pred kongresom opozori Ziherl v Ljudski pravici, da niti votli optimizem niti literarna metafizika dekadence ne moreta biti predmet resničnega umetnika in zato ne predmet jugoslovanske književnosti, zakaj obakrat se mora umetnik odpovedati celoti družbene resničnosti, ki ga obdaja. To poudarja zategadelj, ker vidi, da veliko naših književnikov živi mimo ljudstva in kar vidijo, je kvečjemu zbegani malomeščan s svojo ogroženo individualistično eksistenco, ne vidijo pa tistega delovnega človeka, ki ustvarja nove kvalitete.

Miroslav Krleža je na kongresu osvetlil zlasti tri važna vprašanja: razmerje med politiko in literaturo, pojem larpurlartizma in naloge jugoslovanske književnosti. Ko se vprašuje, ali naj bo naša literatura partijska, kakor je partijska buržoazna in religiozna umetnost, ali pa naj ostane do družbe nevtralna v obliki na videz nevtralnega zahodnoevropskega esteticizma, ki traja programatično že dobrih sto let, osmeši z močjo svoje ironije najprej stalinski metafizični pojem »inženir duš«, nato pa zagovarja načelo larpurlartizma v onem smislu, s katerim se je umetnost s tem geslom otresala vselej in vseh pragmatističnih programov. In ker je larpurlart dosledno zanikal religiozno-ideološko vzgojeno življenje in s tem ves golgotski motiv slikarstva in druge umetnosti v XIX. stoletju, naglašuje Krleža, da pripadniki te smeri niso bili nikoli koristni desnici — kakor so to danes generali estetike Führer in Ždanov. In naloge jugoslovanske književnosti? Dela morajo dokazovati, da se jugoslovanski književnik bojuje za umetniško svobodo, za simultanost stilov in da ustvarja po svojem neodvisnem moralnem in političnem prepričanju. Jugoslovanski književnik naj izoblikuje zavest o lastnem pojavu v prostoru in času, ustvari naj sintetično, resnično pesniško podobo dejstev iz sedanjosti in zgodovine. To je naloga jugoslovanske književnosti — ne pa gerasimovstvo in sartrovstvo. — Krležev klic po rasti iz lastnih sil in zavesti se ne ujema samo s tedanjo našo zunanjepolitično idejo: oprimo se na lastne sile! — marveč je vselej pogoj vsake resnične umetnosti. Idejni paberki iz tuje književnosti namreč ne morejo biti pesniška resnica o našem življenju.

Tudi tedanji Borkovi eseji o poeziji v Novih obzorjih utrjujejo splošni odpor do zahodnega poetskega intelektualizma in hermetizma na eni strani, na drugi pa zanikujejo dogmatično revolucijo v umetnosti. Borko pravilno meni, da so v umetnosti estetske revolucije uspešne samo tedaj, kadar jih vodi stvariteljski genij, ne pa ideolog in estetski teoretik.

V obrambi klasičnega sveta umetnosti je najbolj zanimiv Vidmar. Od eseja, v katerem govori o važnosti »prehoda« v umetnini in kjer ugotavlja, da modernistična struja ruši temeljni zakon umetnosti — nujnost prehodov ter uprizarja stvari in življenje fragmentarno in razkosano, v čemer vidi tudi napad na kontinuiteto človeške zavesti, pa do predavanja na lanskem slavističnem kongresu, (1961), kjer je protestiral proti atomizaciji človeka v književnosti in hermetizmu, lahko zasledujemo njegov odpor do nekih stilnonazorskih pojavov v sodobni umetnosti. V krizi sodobne umetnosti išče izhoda in predlaga prenovitev realizma s fantastiko. Vidmar nas ne prepriča, ko odpravlja realizem zato, ker ta obremenjuje, kot meni, fantazijo s snovjo, saj je vendar od umetnikove ustvarjalne nadarjenosti odvisno, kaj zna napraviti iz snovi. Toda tudi prigovori, ki so jih imeli nekateri mladi zoper Vidmarjevo pojmovanje fantastike, so brez podlage — saj pojmuje fantastiko objektivno, materialistično. Na kaj pravzaprav misli? Mogoče na tip književnosti, kakor je Kosmačeva Balada o trobenti in oblaku in novela Tantantadruj in kakor so v zadnjem času Borove Daljave? Prerod realizma vidi pri nekaterih tujih avtorjih in ga takole navaja: »Zametavanje logicizma stvarnosti pri Faulknerju, poizkus realističnega simbolizma pri Hemingwayu (Starec in morje) in iskanje možnosti za nekakšen fantazijski realizem pri Eliotu in pri celi vrsti sodobnih piscev so nemara znaki ali obeti, morda napovedi tega prepioroda.«

Končno naj omenim še eno Vidmarjevo teoretično akcijo. Spričo ždanovske estetike, ki spravlja umetnost v popolno odvisnost od uradnega življenjskega nazora, se nam zdi povsem naravno, da je Vidmar ponovno sprožil vprašanje odnosa med umetnikovo miselnostjo in umetniško kreacijo. Vprašanje je sicer lebdelelo v našem književnem ozračju, nihče pa ga ni aktualiziral. Ocvirk je že leta 1946 mimogrede pripomnil, da je nazor imanentna prvina umetniške stvaritve, Kos pa je v oceni »Literarnih kritik« prav tako mimogrede soglašal z Vidmarjevo ločitvijo. Medtem ko je Vidmar polemiziral nekoč z ljudmi katoliškega nazora, je iskal sedaj oporišč in potrdila za prepričanje, da je zavedni nazor povsem nevažna prvina v umetniški tvornosti, v Leninovih ocenah Leva Tolstoja. Tukaj ne moremo podrobno izmeriti moči in objektivne vrednosti argumentov in rezultatov naše največje estetsko-teoretične polemike po vojni, ki je tekla o tem predmetu med njim in Ziherlom. Lahko pa postavimo Vidmarju, čigar stališče nas ne zadovoljuje, nekaj vprašanj. Če je miselnost, nazor za umetnost zares nevažna, tedaj imamo opraviti v njej samo z refleksom golega doživetja, s kristalizacijo življenja, ki obstaja mimo take in take zavesti o človeku, življenju, svetu in družbi. Umetnost je potemtakem sublimacija nekega medija, ki samo čuti, čustvuje, doživlja, ne zna pa vsote življenjskih izkušenj in doživetij stvarnosti povzdigniti do neke višje razumske posplošitve v okviru umetnine. Mar Vidmar ni rahlo nestrpen? Umetnost vendar ni samo čustvo, lepota, doživetje — marveč je tudi iskanje in določanje človekove individualne in družbene biti v času in prostoru, v družbi in svetovju, in naposled je tudi spoznanje. Poznamo veliki tragos nazora v umetniški obliki Dostojevskega, spoznanja žejnega Fausta, Hamletov boj za svoj življenjski smisel, Sartrovega dramatičnega eksistencialista Antoina Roquentina — torej izrazito filozofske teme v umetnosti. Zdi se, da doživlja Vidmarjeva estetika ravno v tej nestrpnosti tisto bolezensko klico, ki mu vedno znova atomizira njegove poskuse, da bi svoj umetnostni nazor spravil v večji sistem. K temu moramo dodati še naslednje: Gledati na razmerje nazor — umetnost v duhu ždanovske estetike, pomeni vulgarizirati značaj in pomen tega odnosa, ker se organski odnos spreminja v njej v predpis, ki duši sintezo nazora in umetniškega dejanja iz notranjih umetnikovih pobud.

Od načelnih člankov tega desetletja naj opozorim še na Ziherlova O modernem in njega družbenih nosilcih in Kultura in umetnost v luči programa Zveze komunistov Jugoslavije. Kot znano, se Ziherl bori predvsem za realizem v književnosti, ker je pač prepričan, da ta metoda najbolj uspešno osvetljuje človekovo individualno in družbeno resničnost, enkratno in splošno v človeku. Ziherl modernih stilov nikakor ne odklanja, določno pa nasprotuje vsemu subjektivističnemu anarhizmu, raznim slovenskim paberkom buržoazne estetike in filozofije. Kot vodilni slovenski marksist v vprašanih estetike Ziherl tudi upravičeno poziva marksiste, da so dolžni nastopati proti takšnemu literarnemu pisanju, ki nosi v sebi razkrajalno ideologijo nevere v človeka in življenje in ki programsko straši z apokaliptično grozo popolne tragične osamljenosti človeka v svetu.

In teorije o kritiki?

O književni kritiki poteka v tem desetletju predvsem dvojni razgovor: prvič metodološki: ali naj bo kritika racionalno-analitična, ali pa zgolj interpretacija doživetja neke umetnine oziroma nekakšna umetnost sama. Drugič: idejni — ali je bistvo kritike estetska sodba, ali pa tudi idejna, odkrivanje družbenega ekvivalenta. Ta polemika o metodi in idejno-estetskem značaju kritike, ki je potekala v razmeroma visokem jeziku, spada med vrhunske pogovore o kritiki v naši literarni zgodovini. V njej je npr. Janko Kos odklonil Grünovo stališče, da je kritika »živa umetnost«, kot zastareli nazor iz časov impresionizma in zagovarjal misel, da je kritika predvsem spoznavno dejanje in racionalistično-analitično opravilo. Vso impresionistično kritiko je zavrnil kot pisanje, ki sloni na neeksaktnih osnovah — na intuitivizmu in iracionalizmu in vodi v idealizem ter subjektivistično govorjenje o umetnosti. Za osnovni kriterij prave umetnosti je izbral »resnično umetniške podobe«, ki temelje na resnici življenja.

O nekaterih elementih literarne kritike razpravlja leta 1953 Dušan Pirjevec (Merila in metode. Be 1953, 212). Izhaja iz vprašanja, katera in kakšna estetska sodba je edino lahko pomembna. Ker priznava spoznavno funkcijo umetnosti (po leg estetske), je prepričan, da predstavlja resnična estetska sodba zlasti in predvsem »urejanje etičnega odnosa do sveta in sebe« in da so zaradi tega, čeprav so relativne, »pomembne in plodne le tiste sodbe, ki so plod notranje potrebe in intimnega odnosa do umetnosti«. Umetnostni kritik tedaj, ki ne pozna prizadetosti ob umetniški resničnosti in ki umetnine ne dojema predvsem tudi emocionalno, totalno, je lahko samo dober spekulativist, ne pa zanesljiv kritik. Ob nekaterih Plehanovih in Lukásevih estetskih sodbah dokazuje, kako »Lukáseva koncepcija tipičnosti ne more biti podlaga za estetsko sodbo«, ker je preveč zunanja, mehanična, racionalna in površinska tipičnost, ki se ne briga za notranjo stvarno etično strukturo junaka določenega razreda. Lukács postavlja ideološko razmerje do sveta, ne pa osebno-etičnega. Zato njegove estetske sodbe vrednostno zaostajajo za Plehanovimi, ki slone na etični osnovi. Pirjevčeva sodba o Lukácsu je trda in pomanjkljiva, simpatična pa je avtorjeva zahteva, da mora biti kritik etično občutljiva in kulturna osebnost. V skladu s tem nazorom ga v recenziji knjige Trije mladi novelisti (Be 1954, 403) zanima stopnja njihovega humanizma, osebne prizadetosti, tedaj moralno in idejno-estetska globina njihovih novel.

O teoretskih osnovah stvarne literarne kritike je pisal tudi Taras Kermauner. Ko zavrača samo-estetski in samo-sociološki tip kritike, ker prva razlaga umetnost samo s čutno-oblikovne strani, druga pa iz tezne, se zavzame za tako imenovano idejno-vsebinsko kritiko. Ker umetniške ideje ne izenačuje s sociološko tezo, marveč mu pomeni ideja izraz celotne zavesti in čustveno-nagonskih sil v umetnini, je prepričan, da tako pojmovana idejna kritika daje pravilno osnovo za

vrednotenje tako obrtno-formalne kakor družbene strani umetnine, ker gleda vse njene plasti: čutno, idejno in težno.

Vidmar polemizira predvsem s sociološko kritiko in ji v kritičnem postopku določi izrazito drugotno mesto. Kritika naj »osvetljuje umetniško delo sociološko, opozarja naj, koliko je odraz družbe, kakšen odraz je in kakšno funkcijo more imeti v družbi. Poglavitni popravek kritike pa je estetska sodba«. »Kritika predvsem skuša dognati zakone, ki vladajo v umetnosti.« Zanima nas celota in njeni deli, skladnost in doslednost zgodb in procesov, družbena analiza pa je samo kontrola, pomagalo. — Pomanjkljivost Vidmarjeve teorije kritike je pač ta, da vidi začetek in konec svojega posla v ugotavljanju in opisovanju oblikovne organiziranosti snovi. Toda v kritični praksi Vidmar formalno-kritičnemu načelu ni ostajal do kraja zvest. Za dokaz naj navedem samo njegovo kritiko Kocbekovega Strahu in poguma, kjer je zopet razvidno njegovo praktično kritično načelo, da kritik ni odgovoren samo umetnosti, marveč tudi družbi, ne samo estetskemu okusu, marveč resnici življenja.

Osnovna zahteva, ki jo v smislu Plehanova in drugih marksističnih kritikov postavlja Ziherl, je ta, da mora kritik odkriti tudi družbeni ekvivalent umetnine, saj s tem obogati tudi estetsko kritiko. Teorija o neodgovornosti umetnika in kritika in dvom o tem, da umetniško ustvarjanje ni družbeno pogojeno, ne morejo roditelji načelne kritike. Kritika pa, ki noče ali pa ne more biti načelna v bistvenih vprašanih umetniškega ustvarjanja in njegove vloge v družbi, se izrodi v »družinsko kritiko« in živi v nenehnem strahu pred občutljivostjo posameznikov. Resnična znanstvena kritika združuje estetski in sociološki kriterij in temelji na razmerju med bitjo in zavestjo, njuni kristalizaciji v estetski tvorbi.

Konkretno kritiko tega desetletja je, razen dramske, pisal v glavnem povojni rod. Vidmar se je prijavil k besedi samo ob dokaj problematičnih trenutkih — a ne vselej z do kraja zanesljivo besedo (npr. Kritika Kozakove Lesene žlice). V zadnjem času nas je nekoliko presenečala njegova dramska kritika. Ocvirk se je uprl sartrovstvu v članku Metafizične blodnje ali brezplodno potovanje v Koromandijo (Smole-Potovanje v Koromandijo). Vladimir Kralj nadaljuje celo desetletje z že opisanim tipom dramske kritike, Drago Šega se je oglašil enkrat z daljšo recenzijo Godinovih Preprostih zgodb, v Novih obzorjih pa nekoliko bolj živo spremlja slovenske knjižne novitete Branko Rudolf, ki se v estetski sodbi večinoma ne moti, je pa včasih nekoliko površen.

Poleg drugih, ki jih na tem mestu ne moremo posebej omenjati, so med mladimi pokazali določeno kritično metodo Herbert Grün, Janko Kos, Mitja Mejak, Vasja Predan, Bojan Štih, Vital Klabus, Marjan Brezovar in Taras Kermauner.

Grünova dramska kritika sega že v prvo obdobje, kasneje ji pridruži še kritiko proze in lirike. Sprva se mu pozna idejna šola socialističnega realizma in Aristotelova poetika, kasneje proglasi kritiko za živo umetnost in vse bolj zagovarja impresionistično kritiko, kar ga približuje k eseju in svobodni meditaciji ob literarnem delu. V takih meditacijah včasih konkretno delo izgublja iz zavesti. Zazdi se mu tudi, da je odkril čarobni ključ, s katerim odpira vrata naravnosti v jedro umetnine in celotne pisateljske zasnove avtorja. Z najdeno besedo in frazo poskuša razložiti celoto. Nova romantika! je vzklíknil ob Borovih Belih vodah — nostalgija! ob celotnem Kosmaču. Toda ob stvarni analizi Kosmačeve proze se mora njegova teza — nostalgija, domotožje je središčno gibalno in kardinalna tema vsega Kosmačevega pisateljstva — končati zelo neugodno. Grünova kritika se včasih

utaplja v besednem blišču, kar vse priča, da je bil bolj esejistični ljubitelj književnosti kakor njen kritični vodnik.

Janko Kos se je med mladimi prvi zavedel, da je »filozofska in sploh teoretična stran« boleča točka dobrega dela sodobne slovenske kritične prakse. Navedli smo že, da zasnuje svojo kritično prakso na misli: umetnost je specifični spoznavni proces in rezultat — je umetniško spoznanje realnosti. Zato je prepričan, da je kritika predvsem spoznavno dejanje, nato pa tudi estetska sodba — spoznavni kriterij proglasi za temelj literarne kritike. Ta kriterij je v tedanjem času odločno uprt proti ždanovski estetiki, ki ne trpi umetnosti kot svobodnega in najbolj neposrednega prikazovalca in spoznavalca resničnosti. Kot kritik Kos opazuje avtorja, ali ostaja zvest svojemu življenjskemu izkustvu, in ostro odklanja vse, kjer spozna, da so se med avtorjevo oko in življenje vrinile druge predstave. Iz njegovih kritičnih analiz je razvidno, da avtorjem ne popravlja napak, ki jih ti morajo pač sami popraviti, ampak poskuša poleg idejno-estetske analize pokazati, kaj vse avtorju manjka, »da bi uresničil pogoje, ki so v okviru dane zgodovinske situacije potrebni za nastanek resnične, življenjsko in umetniško pomembne literature«. Z analizo Pesmi štirih in Troje povesti ustanovi Kos tip analitične, razstavljalne kritike, s katero bralca plastično vodi do estetskih, idejnih in moralnih prvin umetniškega dela in avtorja. Temu racionalistično-analitičnemu tipu kritike ostaja zvest vse do najnovejših interpretacij povojne slovenske lirike (Anatomija romantizma) in dramatike v Perspektivah. Morda se Kos nekoliko premalo ozira na emocionalne plasti umetnine in so njegove analize rahlo racionalistične. Kljub temu pa je njegova kritika v naši povojni mladi publicistiki nadarjena in vsestranska, saj piše o vseh vrstah književne umetnosti — o liriki, prozi in dramatiki. Tudi je filozofsko jasno fundirana. Zato spretno odgrinja filozofsko in ontološko podobo naše lirike, proze in dramatike, večkrat z rezultati, ki jih literarni zgodovinar ne bo mogel zatajiti. Četudi se v zadnjih letih zapleta v meglenico preučenega filozofskega besedja, ki spominja na heideggerjanski besednjak, ga še vedno zanima v literarnem delu »avtorjeva resnica o človeku in svetu« na način, ki bi ga težko imenovali eksistencialistični.

Mitja Mejak omejuje svojo kritiko na liriko in prozo. Sprva je njegova kritika dokaj neurejena in nima moči, ki bi prepričljivo pokazala kvalitete in slabosti pesniške zbirke in proznega teksta. Kasneje se slogovno prečisti, uredi in raste iz nekaj osnovnih zahtevkov: pisec mora iz dogodka izluščiti etično jedro, ga organizirati v pomembno spoznanje o življenju in ga prizadeto označiti. Mejak je tudi vselej občutljiv za formalno-estetsko podobo književne stvaritve. Rajši ima umetnino, ki življenje gradi, kakor na primer pesimistično liriko. Odklanja umetnost, ki deformira življenje do absurda, teme, ki vodijo v izolacijo podzavesti in kompleksov, kjer človek ni več družbeno bitje in izgubi osnovne človeške kvalitete. Prepričan je, da cinizem, ki ga srečuje v enem delu naše mlade literature, ni ravno dobro nadomestilo za nekdanji povojni patos in da je življenje s to varianto književnosti ponovno osiromašeno. Medtem ko išče v liriki poleg oblikovno-estetskih kvalitet zlasti pristno osebno izpoved, pa v prozi odklanja pretirano lirizacijo, psihologizacijo in meditacijo ter v osnovi sprejema realistično zasnovo človeške psihike v umetnosti. Kljub temu, da ima Mejak prizadet odnos do idejno-moralnih sestavin umetnine, ne najdem pri njem idejno osvajajoče kritične borbenosti. Moti me tudi, da se ne more vzdigniti v tip sintetične kritike, s katero bi odkrival skupne silnice v naši povojni književnosti, in da rajši piše fragmentarno in impresionistično književno kroniko. Vredna kvaliteta njegove kritike pa je čustvena

prizadetost ob umetnini, s katero odpira pristop k emocionalnim plastem in vrednotam književnega dela.

Od prvih začetkov do tekstov, ki jih je objavljajal v Naših razgledih pod naslovom Slovenska dramaturgija leta 1961, uveljavlja Vasja Predan tip kritike, v katerem združuje kritiko dramskega besedila s kritiko gledališke uprizoritve. Vselej je pozoren na idejno-humanistično jedro dramskega teksta, na to, ali je resnica o človeku dramsko ustvarjena, se pravi življenjsko, v dejanju, ali pa ostaja avtor le pri besedni deklaraciji dramske prvine, s čimer si znižuje dramatičnost, tedaj estetsko kvaliteto dela. V zvezi s tem presoja, ali je podoba karakterja polnokrvna, ali pa shematično okrnjena, in dalje — kakšna je dramska funkcija osebe, tedaj estetska vrednost določene karakterizacije. Iz njegove kritike je razvidno, da hoče žive in aktualne tematike, konsonanco med avtorjevim sporočilom in problemi sodobnosti ter satiro, ki navaja h kritičnemu razmišljanju. Kakor pri Mejaku za prozo in liriko pa pogrešam pri njem sintetično-kritičnih, prereznih študij o slovenski povojni dramatik in širših pobud, ki bi neizogibno opozarjale, »kako bi se ven videlo« iz dokajšnjega puščavništva povojne slovenske dramatike.

Bojan Štih ne razširja kritike povojnega rodu. Hoče predvsem pomemben stil in zato zavrača zlasti deskriptivni naturalizem. Tudi on hoče literarnih likov, ki so zasnovani na stvarnih spopadih in rasto iz dejanj, ne iz besed. Njegova kritika pa je rahlo nedosledna — nepopustljiva, ko piše o Potrču, Kranjcu, Ingoliču, in popustljiva, ko piše na primer o Jušu Kozaku. Ta omahljivost je najbolj opazna v oceni Kozakove Balade o ulici.

Kot nehvaležna tradicija nekega dela predvojne slovenske literarne kritike močno živi v naši povojni sredini tip »družinske kritike«. O njej bi lahko pisali dolga poglavja in našteli vrsto veljavnih in enodnevnih nosilcev tega kulturnega zla. Do kakšnih anomalij v pogledih na povojno književnost vodi družinska kritika, kaže na primer kategorizacija in opis kreativnih moči in rezultatov, kot jih je zapisal Vital Klabus o Zlobcu, Cenetu Vipotniku, Koviču in Zajcu. Vipotnikovo »Drevo na samem« opisuje kot primer izrazito »nesodobne poezije«, Zlobčevo zbirko »Pobeglo otroštvo« pa uvaja s prezahtevnim naslovom Na poti k novi liriki. In v čem je Vipotnikova manjvrednost? Vipotnik nima zveze »z novejšimi sproščujočimi ritmično metričnimi težnjami«, Zlobec pa »je z velikim pogumom sprostil verz in s tem pomembno sodeloval pri razbijanju tradicionalne situacije. V najboljših pesmih je pokazal... izredno silo ritmične sproščenosti in čustvenega razmaha«. Umetnost je po tej logiki tisto, kar je novo — in obratno. In če preberem v članku »Slovenska književnost 1961« (Perspektive): »Resnica, ki jo izraža Kovičeva poezija, ne more biti od resnice naše sodobne družbe, ker je statična resnica o odrekanju, umiku in vdajanju v splošno negativiteto« in še stavek: »Zajc z vso ostrino in s pošastno vizionarnostjo izraža vse laži sodobnega življenja, ki si jih nikoli ne upamo priznavati tako daleč, tako dosledno in neizprosno kot on« — potem sem prisiljen zdvomiti o tehtnosti takega kritičnega pisanja.

Nekoliko enostranski klic po novi formi pri nekaterih mladih kritikih glosira na primer Branko Hofman (Dialog na zelenem valu kritične pisarije, NO 1955, 351). Ta klic se je ponekod v konkretni kritiki preveč nagnil v smer »formalistične revolucije« oziroma, kot pravi Hofman: »Kdor se ne podredi tej psihozi, ga odpravimo s »primitivcem«, »ždanovcem« ali z nečim podobnim, kar je trenutno aktualno.« Taisti pesnik opozarja obenem tudi na »družinsko« zlo: »Še vedno ima tolikšno težo, kot umetnikovo delo, familiarnost; še vedno je važno to, kar si želi kritik, in ne to, kar je hotel umetnik povedati... In taka stališča progla-

šujejo nekateri za „metodo“. Seveda, Hofman nikakor ni mogel misliti, da je iskanje novega umetniškega izraza nepravilno in dekadentno početje, saj v slovenski povojni književnosti ni ravno malo dokumentov o takem iskanju nove forme, ki je obrodilo že pomembne umetniške rezultate. Toda na račun »nove forme« zavračati ali vsaj ne priznavati estetskih vrednot v tradicionalnih formah, se pravi ne priznavati velikega dela povojne slovenske poezije in proze. Zanikati nekaj samo zato, ker formalno ni povsem »novo« oziroma najnovejše — se pravi biti zavestno pristranski. V tem je smisel Hofmanovega ugovora.

Nekaj polemičnega duha prinaša v svojo kritiko v Naši sodobnosti Marijan Brezovar. Tudi njemu gre za že znane kvalitete: za plemenito, intimno prizadetost avtorja, za umetniško resničnost, za naravno in pristno pesniško izpoved, kar ga navaja k temu, da odklanja modno intelektualistično pesnjenje in konstruirani, programski pesimizem. Temu, pesimizmu, priznava obstojno pravico v poeziji samo tedaj, če je zrasel iz dejanskih spopadov z življenjem. V nasprotju s Kosovo šolo, ki uporablja racionalistično analizo, se Brezovar ne brani vrednotnih izrazov, ki odkrivajo emocionalno-etične vrednote kritika in umetnine. Z oznakami, ki rasto po impresionistični poti — »ozračje blagega, toplega humanizma«, »topla, iskrena pesniška beseda« — izraža del svojega doživljanja lepote ob umetnini in je v tej točki najbolj soroden Mejaku.

V članku Svet krvnikov in žrtev, v katerem razmišlja o poeziji Daneta Zajca, poskuša Taras Kermauner združiti filozofsko-ontološki tip kritike z estetsko analizo, ki jo naslanja predvsem na glasovno-estetsko strukturo pesmi, in iz glasovnega sveta prehaja nazaj na ontološko vsebino. Poskus sam na sebi je zanimiv in nedvomno razširja vidike povojne slovenske kritike. Toda Kermauner nas ne more prepričati, da je vsa Zajčeva poezija samo nekakšen pesnikov nenehni beg iz mračne mladostne travme v svet pesniške resničnosti, kakor označuje Zajčevo »premagovanje brezizhodnosti med danostjo omogočanja in danostjo onemogočanja«. Ne preseneča nas, da je s svojo filozofijo, kopijo eksistencializma, pristal na tleh teorije, ki je blizu freudizma in ki meni, da je pesem samo umik in kompenzacija. Razen tega zapleta Zajca v labirint prav nič plastično razloženih pojmov: zasebnik, združnik, osamljeni posameznik, pesnik se bori proti opredmetenosti in podobno.

V članku O nekaterih odnošajih med družbo, kulturo in inteligenco ocenjuje Kermauner tisto generacijo slovenskih književnikov, ki je šla v boj za socialistične družbene ideale v tridesetih letih, bila njih nosilec in soustvarjalec med okupacijo in je njih glavni nosilec — Kermauner misli drugače — tudi po osvoboditvi. Obenem pa še tiste povojne književnike, ki so se tej generaciji pridružili ali v neposrednem ustvarjanju ali pa v literarni kritiki. Glavni očitek tej inteligenci je nekakšna deformacija, »ki jo je mogoče imenovati liberalistično ali sentimentalno humanistično«. Značaj teh deformacij si bralec lahko podrobneje ogleda v Perspektivah II na strani 493 (št. 14). Na nekem mestu v članku trdi Kermauner, da je problematiko, o kateri piše, moral »pretirati«, da bi bili prepadi dovolj plastično globoki in razvidni, ali dobesedno: »Opisani proces je podan shematično, zaradi plastičnosti pretirano.« Ob tem članku samo dvojje pripomb. Prvič. Avtor nikjer ne pove, koliko načelnega gradiva črpa za svojo klasifikacijo in oceno slovenskih književnikov, zlasti vseh onih, ki bolj ali manj odkrito ne priznavajo idejne orientacije Perspektiv, iz Sartrovega eseja »Situacija književnika v letu 1947«. Zaradi tega mu tudi ni potrebno temeljiteje razmišljati o tem, ali se Sartrova ocena francoskih književnikov, njegova delitev tedanje francoske književnosti na »potrošno« ali polasčajočo se in na »konstruktivno« ali revolucionarno da presaditi na povojne razmere v slovenski književnosti tako, da je večina tiste literature, ki so jo napisali pred-

vojni književniki, »potrošnega« značaja in da je »potrošna« tudi vsa kritična spremljava te literature, konstruktivno in »revolucionarno« pa je predvsem tisto, kar je dala tako imenovana »prenovljena literarna kritika« in književni sodelavci Perspektiv. Drugič. Ker je Kermaunerjeva »sintetična ocena« naše revolucionarne generacije književnikov, generacije, ki v posameznostih lahko zasluži kritiko, postavljena na začetek analitičnega preučevanja dejanske vrednosti in pomembnosti te generacije, postavljena kot nekak apriorni sklep, ne pa logičen zaključek podrobnega dela, jo moramo šteti za neporabno sintezo brez objektivne resnice in brez zgodovinske vrednosti vse dotlej, dokler je kdo ne potrdi z analizami vsega gradiva, ki je v »kritični generaciji« naletelo na odpor.

ZAKLJUČKI

Čeprav smo se komaj po vrhu dotaknili vprašanj naše povojne literarne estetike in literarne kritike, se je pokazalo, kako so ta vprašanja po individualnih nagljenjih in sposobnostih tesno povezana z družbenimi problemi našega in evropskega prostora in kako naša estetika in kritika ne rasteta odtrgano od literarno-nazorskih struj vzhoda in zahoda, ampak v nenehnih spopadih z njimi. Kar je bilo kopirano, je po navadi sproti zamrlo — nad celoto literarno-kritične miselnosti pa je zavladal kriterij resnice v umetnosti, merilo umetnost-resničnost, ki ga v duhu razmerja bit-zavest priznavajo in uporabljajo skoraj vsi kritiki, čeprav ne z jasnim in borbenim poudarkom. Poskusi, premakniti človekovo ontologijo in s tem tudi temeljni kriterij našega povojnega pisanja o literarnih rečeh v smeri Kierkegaardove vizije pajka, ki osamljen pada po velikanski praznini, se bodo morali končati brez vidnejših uspehov.

Kakor so Ziherl, Vidmar, Kos in drugi v člankih postavljali in raziskovali važna literarno-teoretična vprašanja, tako jim tudi ne moremo očitati, da bi zanemarjali vprašanja same kritike. Kakor kritika ni zanemarjala zanimivejših književnih del in kompleksnih vprašanj, tako tudi ni prezrla sama sebe. Razvidno je, da si je iskala svoj obraz, metodo in naloge v raznih teoretičnih in priložnostnih člankih. In samo podrobna analiza, ki bi soočila njene idejno-estetske sodbe z deli, o katerih jih je izrekla, bi lahko odkrila vse tiste njene rezultate, ki se v teku let pozabljajo ali pa zamolčujejo.

V naši povojni kritiki nedvomno najdemo nekaj tiste strasti, ki hoče odtisniti svojo individualnost v analizo književnih stvaritev, ki torej dovolj ognjevitost in prizadeto išče resnico in lepoto v njih. Razvidno je prizadevanje, ki vidi umetniške vrednote razen v estetskem tudi v tem, koliko je umetniška resnica dokument psihične in sociološke realnosti in koliko aktivira v ljudeh humanizem. Naša kritika je v tem smislu zavrnila dva tipa junaka, obe nehumanistični zasnovi človeka v sodobnem pesništvu: skonstruiranega socialističnega heroja in heideggerjansko osamljeno, pesimistično eksistenco. Toda če je bila ob prvem junaku enotna, se je ob drugem razcepila. Medtem ko starejši bolj ali manj dosledno zavračajo sistem književnosti, ki raste iz pojmovanja diskontinuiranega in osamljenega človeka, dopuščajo samo stilno modernizacijo književnosti, vztrajajo pa pri klasični psihologiji človeških tragičnih in drugih stikov v književnem delu ter streme k novi harmoniji, stoje nekateri mladi na nasprotnem bregu in uvažajo nazorom in družbenemu položaju našega človeka tujo filozofijo.

Brez dokumentirane analize, brez »soočenja« ne kaže konstruirati trditev. Ali kljub vsem pozitivnim ugotovitvam o naši kritiki lahko zapišemo tudi tole: Mnogo tega, kar se je pri nas po vojni tiskalo kot kritika, knjižno poročilo, recenzija in kar

je še teh oblik, je bolj oviralo in še ovira zdrav književni razvoj, kakor pa ga resnično pospeševalo, je umetnika bolj begalo, kakor pa mu odkrivalo obseg, vrsto in globino njegovih moči.

Kaj duši našo kritiko?

1. Dokaj pomanjkljivo poznavanje človekovega individualnega in družbenega življenja. Kritik mora proučevati zakone stvarnega življenja — mora napraviti dialektično pot od stvarnosti h književnosti in odtod nazaj k stvarnosti — tedaj pot, ki jo dela sleherni resnični umetniški ustvarjalec. Kako naj namreč kritik sodi o književni stvaritvi, ki je izraz in odraz življenja, če sam ni prodrli v življenje.

2. Idejna nejasnost in neopredeljenost kritika povzroča nejasno idejno-estetsko sodbo. Naša kritika kaj nerada odkriva — razen nekaterih — svoj in umetnikov svetovni nazor, kolikor ga najde v izrazno-estetskem tkivu umetnine. Ta nejasnost in pasivnost izvira v glavnem odtod, ker nekateri kritiki nimajo do dna premišljenega filozofskega in literarnega nazora, če pa ga imajo, stoje za njim preveč nedoločno in neborbeno. Ugotoviti bi se dalo tudi, da nekateri nosilci določnih idejno-estetskih stališč niso bili sebi do kraja zvesti, da so nekateri naredili skok iz ždanovizma v modernizem, zopet druge, ki so mnogo obetali, pa je zamamil mučno bleščeči plašč heideggerjanske ontologije. V tem vidim delni vzrok, zakaj naša kritika ni sposobna pokazati, »kako bi se ven videlo« in »ven šlo« iz povojne literarne krize, o kateri tako rada govori. Pri tem pa jo ovirata še dva činitelja: pomanjkljiva razgledanost po sodobnih književnih smereh doma in v svetu in po osnovnih stilnih skladih v umetnosti sploh, a nič manj tudi značilnosti tako imenovanega »družinskega ekvivalenta«, če naj tako imenujemo tisto kritiko, ki nastaja pro domo ene skupine, ene struje, ene generacije. Taka kritika kaj rada zavrača vse, kar ni pisano v duhu »nove« estetske miselnosti, ker pač pozablja, da novo ni sinonim za umetniško. In ravno tej kritiki lahko očitamo paradoks: medtem ko namreč ohrabrujoče in pritrdilno spremlja stilne in nazorske novosti, se ni vselej sposobna vzdigniti iz obrobni opazk k sintetičnim študijam o novostih, ki jih doživljajo naša povojna novela, roman, pesem in drama. Tako lahko zaključimo, da se naša kritika sicer že desetletje bori za realistično in za modernistično književnost, da pa je v glavnem slab iniciator novih form in vsebin. Morda ji zategadelj lahko postavimo tudi tole zaključno vprašanje: Koliko je po svoji moralni obveznosti, zametujoč vse družinske in druge predsodke, vrgla z Olimpa vse, ki so se plazili nanj nepoklicani?

Moč in zrelost naših povojnih književno-kritičnih meril bi lahko izmerili tudi po esejih, v katerih kažejo kritiki v sintetični obliki obraze domačih in tujih književnikov iz preteklosti in sodobnosti in kjer segajo že na področje literarne zgodovine. Teh esejev pa je toliko, da zahtevajo posebno poglavje in zaradi svoje narave tudi posebno obravnavo.

Jože Toporišič

RAZGLEDI PO STILISTIKI IN STILU

Naslov predavanja, ki sem ga jaz prijavil za naš shod, se glasi Razgledi po stilistiki in stilu, prireditelji seminarja pa so mu dali obliko, kakor je natisnjena v programu: Stilistična vprašanja. Mislim, da mi tudi tak naslov dovoljuje razpravljati o nekaterih vprašanjih, ki se tičejo tako stilistike kot teore-